



**INSTITUTO LATINOAMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTORIA (ILAACH)**

**MUSICA – PRACTICAS INTERPRETATIVAS CON
ENFASIS EN GUITARRA**

***SOTAQUES* INTERPRETATIVOS EN EL GUALAMBAO**

SEBASTIAN MARTIN PEREYRA

**Foz de Iguazú
2018**



**INSTITUTO LATINOAMERICANO DE
ARTE,
CULTURA E HISTORIA (ILAACH)**

**MUSICA – PRACTICAS INTERPRETATIVAS CON
ENFASIS EN GUITARRA**

SOTAQUES INTERPRETATIVOS EN EL GUALAMBAO

SEBASTIAN MARTIN PEREYRA

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e História de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, como requisito obligatorio a la obtención del título de Bacharel en Música – prácticas interpretativas con énfasis en guitarra.

Orientador: Prof. Dr. Gabriel Henrique Bianco Navia

SEBASTIAN MARTIN PEREYRA

***SOTAQUES* INTERPRETATIVOS EN EL GUALAMBAO**

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e Historia de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, como requisito obligatorio a la obtención del título de Bacharel en Música – prácticas interpretativas con énfasis en guitarra.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Gabriel Henrique Bianco Navia
UNILA

Prof. Mtr. Félix Ceneviva Eid
UNILA

Prof. Dr Marcelo Ricardo Villena
UNILA

Foz do Iguaçu, ____ de _____ de ____.

Dedico este trabajo a Felipe,
Ianna y Rosa los tres seres más
especiales del universo.

AGRADECIMIENTO

Agradezco a todas las personas que directa e indirectamente me han ayudado a terminar este trabajo. A Ramón Ayala por su sabiduría y paciencia en una entrevista llena de emociones. A Diego Rolón por toda la buena onda que tiene, por el compromiso asumido desde el primer momento que le comente sobre este proyecto, por sus respuestas inmediatas y por la pizza de espinaca. A Matias Arriazu por haberme ayudado con la transcripción de “Amaneceres en Misiones” , por los mates compartidos y los consejos musicales. A mi orientador de tesis por el compromiso asumido en este trabajo. A los profesores de banca por haberme orientado cuando esto era un proyecto y por sobre todo a los amigos que siempre me acompañaron.

*Que tienes mi tierra roja,
que a todas partes te llevo.
Que por mas que ande caminos
me sigues con tus misterios.*
Ramón Ayala.

PEREYRA, Sebastian. ***Sotaques interpretativos en el gualambao***. 2018. 57 páginas. Trabajo de Conclusión de Curso (Graduación en Música) – Universidad Federal da Integración Latinoamericana, Foz de Iguazú, 2018.

RESUMEN

En este trabajo, estudiamos los distintos *sotaques* interpretativos de tres guitarristas en el gualambao: Ramón Ayala, Diego Rolón y Matias Arriazu. El objetivo es demostrar algunos recursos técnicos y musicales que hacen a la construcción del sotaque personal de estos intérpretes y, a su vez, sientan las bases de esta nueva especie. Para esto, fue levantada una documentación que consiste principalmente en documentales y reportajes realizados a Ramón Ayala, libros y tesinas. Además, afin de intentar comprender los puntos de vista de los intérpretes, fueron realizadas entrevistas con los tres donde discutimos sobre su forma de concebir la armonía, el ritmo, el acompañamiento y los arreglos en el género. También realizamos una detallada audición de los gualambaos compuestos por Ramón Ayala comparándolos con las versiones arregladas por Matias Arriazu de “Amanecer en misiones”, que se encuentra en el disco “Corochire”, de la cantora Cecilia Pahl, y la versión de Diego Rolón de “Alma de lapacho”, que se encuentra en el disco “Litoral”, de la cantora Liliana Herrero. Para analizar los recursos técnicos y *sotaques* que cada uno de los guitarristas nos ofrecen, fueron realizadas transcripciones de los arreglos mencionados anteriormente.

Palabras-clave: gualambao, *sotaque* interpretativo, interpretación guitarrística, música litoraleña, especie folklórica.

PEREYRA, Sebastian. *Sotaques interpretativos en el gualambao*. 2018. 57 páginas. Trabajo de Conclusión de Curso (Graduación en Música) – Universidad Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2018.

ABSTRACT

In this paper, we examine the style (*sotaques*) of three guitarists in the gualambao: Ramón Ayala, Diego Rolón, and Matias Arriazu. Our goal is to demonstrate some technical and musical procedures that characterize the performers' *sotaques* and that, in turn, set the foundations of this relatively new musical genre. Our research is based on documentaries, books and academic papers. In addition, attempting to understand the performers's viewpoints, 1) we interviewed all three of them, discussing their approach to harmony, rhythm, accompaniment, and arranging; 2) we compared Matias Arriazu's arrangement of "Amanecer en misiones", found in the album "Cororiche" by Cecilia Pahl, and Diego Rolón's arrangement of "Alma de lapacho", found in the album "Litoral" by Liliana Herrero, to Ayala's original performances of these pieces; and 3) we transcribed both arrangements, which allowed us to carry a more detailed and nuanced musical analysis.

Key words: gualambao, interpretative sotaque, guitar performance, coastal music, folkloric species.

LISTA DE EJEMPLOS

Ejemplo 1 – Clave rítmica básica del gualambao.....	15
Ejemplo 2 – Equivalencias rítmicas a partir del compás de 12/8.....	20
Ejemplo 3 – Golpes fijos o estructurales del gualambao.....	22
Ejemplo 4a – Análisis detallado, rasgueo básico Ramón Ayala.....	23
Ejemplo 4b,c – Equivalencias rítmicas a partir del compás de 12/8.....	24
Ejemplo 5a – Patrón básico arpegiado, Ramón Ayala.....	27
Ejemplo 5b – Subdivisión en dos compases.....	27
Ejemplo 6 – Las dos formas de escritura según Jorge Cardozo.....	28
Ejemplo 7 – Clave de gualambao según Rolón.....	30
Ejemplo 8a – Pensamiento Ayaliano.....	31
Ejemplo 8b – Variación de Jorge Cardozo.....	31
Ejemplo 8c – Variación Propuesta en el trabajo.....	31
Ejemplo 8d – Variación Diego Rolón.....	31
Ejemplo 9a – Primera mitad del arpegio básico Diego Rolón.....	33
Ejemplo 9b – Segunda mitad arpegio básico Diego Rolón.....	33
Ejemplo 9c – Forma original Ramón Ayala.....	33
Ejemplo 10 – Final de sección A, citación a forma original de Ramón Ayala.....	33
Ejemplo 11 – Groove de la sección B, Diego Rolón.....	34
Ejemplo 12 – Frase rítmica.....	35
Ejemplo 13a – Patrón Básico del samba canción, choro y breque.....	36
Ejemplo 13b – Subdivisiones en 3/4 de la música folclórica argentina.....	36
Ejemplo 13c – Subdivisión en 6/8 de la música folclórica argentina.....	36
Ejemplo 14a – Arpegio básico de la sección C, Diego Rolón.....	37
Ejemplo 14b – Variación en la repetición de sección C, Diego Rolón.....	37
Ejemplo 15 – Abertura Rítmica y Armonía.....	39
Ejemplo 16 – Distintas estructuras armónicas.....	39
Ejemplo 17 – Dos acordes por compás.....	40
Ejemplo 18 – Universo Modal.....	41
Ejemplo 19a – Otros tratamientos de acorde dominante.....	42
Ejemplo 19b – Volviendo a la estructura original.....	43
Ejemplo 19c – Utilizando empréstitos.....	43
Ejemplo 20 – Moviendo el soprano.....	44
Ejemplo 21 – Dos sonoridades del mismo acorde en un solo compás.....	44

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografía 1 – Hombre ejecutando el berimbau.....	14
Fotografía 2 – Instrumento llamado Berimbau.....	14
Fotografía 3 – Ramon Ayala interpretando El Mensú (archivo Casa de las américas).....	18

ÍNDICE

1 INTRODUCCIÓN	12
1.1 ORÍGENES DEL GUALAMBAO.....	13
 2 RAMON AYALA: EL CREADOR.....	17
2.1 <i>SOTAQUE</i> AYALIANO.....	19
2.1.1 El rasgueo.....	23
2.1.2 Chasquido o tingada.....	25
2.1.3 Patrón básico punteado.....	26
 3 LA RENOVACIÓN: HACIA UNA INTERPRETACIÓN PERSONAL.....	29
3.1 SIETE CUERDAS MODERNIZADORAS.....	29
3.1.1 Rolón y el gualambao.....	29
3.1.2 Forma arpegiada simple: una influencia pop.....	32
3.1.3 Idea básica encubierta.....	32
3.1.4 Un groove folklórico: la importancia del swing.....	34
3.1.5 Parte C, el regreso a la frontera.....	35
 4 OCHO CUERDAS: AMPLIANDO EL UNIVERSO ARMÓNICO DEL GUALAMBAO.....	38
4.1 UN DISCURSO RENOVADO.....	38
4.1.1 Una sonoridad modal.....	41
4.1.1.2 Mismo acorde, distintos colores.....	43
 CONCLUSIONES.....	46
 BIBLIOGRAFÍA.....	49
 ANEXOS – TRANSCRIPCIONES	
Transcripción 1.....	51
Transcripción 2.....	53
 ANEXO 2 - AUDIOS DE LAS ENTREVISTAS.....	57

1 Introducción

[La música del litoral] es música del río, del trabajador del monte y el mensú, es un canto al hombre de la región. Que en sus orígenes comienza a describir el paisaje y la problemática social de sus habitantes no como forma de protesta, si no como descripción de la realidad en la que ellos vivían (MARTÍNEZ, 2009).

Cada región tiene un o varios ritmos que les pertenecen, de los cuales se desprenden muchas canciones que le otorgan a sus habitantes identidad y cultura. La región del litoral tiene una cultura de río y monte (selva), música que brota de los sonidos riberanos, de los paisajes del río, del monte y de sus habitantes. De esta forma, aparecen como formadores de memoria e identidad local, imágenes de la selva misionera, los ríos Paraná, Iguazú y Uruguay, la fauna y la flora, como también las corrientes migratorias y los trabajos relacionados al tipo de industria y oficios que existen - pesca, caza, recolección de madera, cítricos y yerba mate.

La región del litoral, comprende las provincias de Misiones, Corrientes, Formosa, Chaco, Entre Ríos y Santa fe. Rodeada por los ríos Iguazú, Paraná, Paraguay y Uruguay que comparten frontera con los países vecinos de Paraguay, Brasil y parte de Uruguay.

Este trabajo de investigación está enfocado en uno de los ritmos más recientes que ha producido la región del litoral, llamado gualambao. Según su creador, Ramón Ayala, este ritmo se creó con la intención de representar la cultura misionera.

Nací en Misiones, Argentina, y desde mi infancia los ritmos de las tres fronteras me acunaron, y creciendo en ritmo y vibraciones del color de esta tierra roja que compartimos en este triángulo conformado por Argentina, Brasil y Paraguay. Y así muñado de pinceles y colores pinté sus paisajes, y sus gentes, y así surgieron el mensú, el cachapepero, el jangadero y otros. Y por una necesidad de sintetizar los ritmos regionales en una sola especie, cree el gualambao, un ritmo guaraní creado en la región oriental de misiones (información verbal)¹.

Misiones se ubica geográficamente en la punta noreste de la República Argentina, como una cuña entre Brasil y Paraguay, en una zona muy particular conocida como triple frontera, donde conviven estos tres países. Esta configuración geográfica tan particular junto con las corrientes migratorias europeas y asiáticas, que llegaron a fines del siglo XIX hasta finalizar la segunda guerra mundial, han dado a esta provincia un intercambio cultural de inmensa diversidad que se ha reflejado directamente en su historia musical.

Como afirma Cachó Bernal al describir la cultura de misiones,

misiones esta metido entre, Brasil a la derecha a la izquierda Paraguay y como digo yo, otro país, que es “Corrientes” al sur. Como si fuera poco dentro de todo esto tenemos los inmigrantes, ucranianos, polacos y alemanes que hacen a ese mboyeré cultural, que para mi somos nosotros y en vez de discutir que es o que no es misionero deberíamos disfrutar esa multiplicidad de colores, de rítmicas, de toques y formas de hablar que para mi es lo mas lindo que tiene. Si vos te vas por la ruta del río uruguay, la gente habla distinto, medio brasileño, alemán. Si vas por la ruta 12

¹ Entrevista concedida por AYALA, Ramón. **Entrevista** [jun. 2017]. Entrevistador: Sebastián Pereyra. Buenos Aires, 2017. La entrevista se encuentra entera en el pendrive anexo a este trabajo en el archivo .mp3 de nombre “AYALA”.

todas las localidades del Paraná tiene un acento paraguayo terrible y la música es eso, es como uno habla (información verbal)².

En este contexto sociocultural tan particular se ha desarrollado el universo musical de la provincia de misiones, recibiendo sobre las costas norte, este y sur las influencias de Brasil y por las costas norte y oeste las del Paraguay, como también por dentro de la provincia las culturas de los inmigrantes extranjeros.

En el trabajo de investigación “caracterización del gualambao”, Oscar Peralta afirma que

por lo tanto, en el plano de la música de transmisión oral, no suceden fenómenos en un orden tan masivo como el chamamé en la provincia de Corrientes o el tango en Buenos Aires, las canciones ligadas a la tradición folklórica de la provincia que circulan en el campo de lo popular pertenecen a varias culturas, y al mismo tiempo a la de un mismo lugar, justamente es esa variedad en cuanto a canciones y particularidades musicales la que caracteriza al marco geográfico en cuestión (PERALTA, 2013, p. 3-4).

Por otro lado, con respecto a estas afirmaciones, Bruno Nettl dice que

ninguna cultura puede reivindicar como propia una música sin admitir que comparte muchas características y probablemente muchas composiciones con alguna cultura vecina; pero debe aceptar también que muchas de las cualidades esenciales y distintivas de una cultura de alguna manera se infiltran en su música (NETTL, 1985, p. 16).

De esta forma, se reafirman los argumentos que Ayala expone sobre la construcción de la especie cuando habla del ida y vuelta de culturas que existe en la región.

1.1 Orígenes del Gualambao

El nombre de gualambao deviene de uno de los instrumentos de caza primigenio del hombre, que es el arco y flecha. Es un cordófono percutido perteneciente a la totalidad de la etnia Mbya guaraní, posiblemente o presumiblemente introducido de otras culturas a estas.

Desde África llega a la cultura brasileña donde es denominado *urucungo* o *berimbau* (del beriba, árbol frutal de Brasil). En Paraguay, sur de Brasil y parte de Argentina donde habitan los pueblos originarios de la etnias mbyaguaraní, se lo conoce con el nombre de gualambau o gualambao. Sobre el origen del término, Peralta comenta que

el término gualambau o gualambao puede tratarse de una hibridación de los idiomas guaraní y portugués. En guaraní *gualamba* significa “lugar de muchas aguas”³. Las palabras que se escriben como *báu* o *bao* normalmente se pronuncian “au”, con lo cual al pronunciarse como gualambao podría bien haberse escrito gualambao o gualambau (PERALTA, 2013, p. 19)

2 Entrevista concedida por BERNAL, Cacho. **Entrevista** [jul. 2017]. Entrevistador: Sebastián Pereyra. Posadas, 2017. La entrevista se encuentra entera en el pendrive anexo a este trabajo en el archivo .mp3 de nombre “BERNAL”.

3 Según María Eugenia Lauritto, *El gualambao, una aproximación al género musical*. Revista de la III jornadas de Educación artística, ediciones FEPAI. Pag.2.

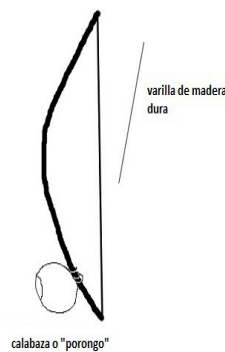
Este instrumento está construido con madera dura pero flexible, mayoritariamente de Guayaibi. Se lo ejecuta presionando una varilla de madera sobre su única cuerda que posee. Está constituido por un arco que en su parte inferior o central, dependiendo como se lo use, se le coloca una calabaza o porongo.

Imagen 1 - Hombre ejecutando el berimbau



Fuente: PERALTA, 2013

Imagen 2 - Instrumento llamado Berimbau



Fuente: PERALTA, 2013

La clave rítmica del gualambao se organiza en compás compuesto cuaternario. Aquí entra una de las primeras discusiones, ya que gente vinculada a la música folklórica de la región le adjudica dos compases de 6/8 mientras que el propio autor describe una creación en compás de 12/8, admitiendo que su creación busca unir dos compases de polka o chamamé que se encuentran en 6/8.

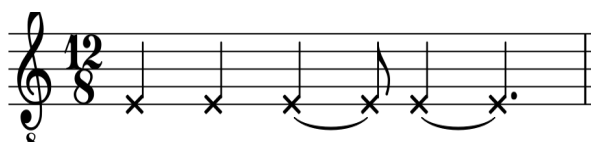
Su género es lírico y su forma libre, sujeto solamente al texto poético. Se divide en estrofa y estribillo, precedidos de una introducción instrumental en cada una de las partes que lo consta.

A continuación el creador del género nos presenta su argumento sobre la concepción del ritmo y su clave. Por ende es uno de los pocos autores que, al estar vivo, pueden explicar en que se basaron para poder crear este género.

Sabiendo que la provincia de Misiones adolecía de un ritmo que la representara esencialmente, debido a las características especiales de su geografía, tomé dos compases del ritmo de polka o chamamé. Es decir el 6 x 8, que significan 6 corcheas distribuidas en dos tiempos ternarios. Compases que transformé en cuatro tiempos ternarios convirtiéndose en el 12 x 8 de extraña fisonomía en el ambiente sudamericano. Es decir tres corcheas en cada tiempo formándose en una criatura única. Una forma rítmica distinta de las demás, pero de amplio espectro, comenzando por su conformación básica (AYALA, 2008)⁴.

El ritmo de gualambao posee un solo tiempo fuerte, el primero, siendo los 3 pulsos siguientes enlazados por una síncope permanente. Como mostramos en la figura a continuación.

Ejemplo 1- Clave rítmica básica del gualambao



Ramón Ayala comenta al respecto que

esta amplitud de ejecución rítmica permite una gran melodía a la manera de Canto al Río Uruguay. Todos los ritmos de Latinoamérica desde el Caribe hasta la Argentina, están constituidos en clave del 2 x 4 o el 6 x 8. Así el Son Cubano, la Guaracha, la Guajira, el Carnavalito, el Baneiráo del Brasil, la música Caipira, el Jazz, el Rock and Roll, el Tango, el Rasguido Doble, la Milonga, la Chamarrita se encuadran en la clave del 2 x 4. Es decir, 2 tiempos binarios, 2 corcheas en cada compás. En cambio el Guapango mexicano, el Joropo venezolano, el Bambuco colombiano, la Guarania, la Galopa, el Malambo, el Chamamé, la Chaya, la Tonada, la Zamba, la Cueca chilena brotan en tiempos del 6 x 8. Es decir de 2 tiempos ternarios, 3 corcheas en cada tiempo. Considero que a la manera de los ritmos mencionados anteriormente el Gualambao llama a evocar las sonoridades de la selva, el vuelo de la garza, el rumor de la maraña o de las maderas que se rozan (AYALA, 2008)⁵.

Cacho Bernal, percusionista misionero de larga trayectoria en la actividad folklórica y uno de los que junto a Ayala han desarrollado y divulgado el ritmo constantemente, en la película de el cineasta Marcos López nos dice que “el gualambao, es el paisaje de misiones porque la rítmica es como un sostenedor abajo, como una atmósfera que lo sostiene y la

⁴ Entrevista concedida por Ramon Ayala para el suplemento “Cultura la Palabra”, que se encuentra en http://www.epsapublishing.com/index.php?modulo=artistas&accion=ver_compositor&idartistas=14#3 . Accedido el día 20/06/2017.

⁵ Ibid.

melodía va arriba como volando independiente de lo que está sucediendo abajo en la rítmica” (LÓPEZ, 2013).

En este trabajo, tenemos como objetivo estudiar los distintos *sotaques* interpretativos de tres guitarristas en el gualambao. El objetivo es demostrar algunos recursos técnicos y musicales que hacen a la construcción del *sotaque* personal de tres intérpretes – Ramón Ayala, Diego Rolón y Matías Arriazu – y, a su vez, sientan las bases de esta nueva especie.

Según Dubois “el *sotaque* es un conjunto de hábitos articulatorios que confieren una coloración particular, social, dialectal o extranjera al habla de un individuo” (1999: 565). De esta manera, podemos decir, entonces, que el *sotaque* está relacionado con el habla, que musicalmente se relaciona con el propio discurso musical. Por otro lado, y como para respaldar la idea de Dubois, Matosso Câmara dice que “el *sotaque* es un conjunto de marcas fonológicas específicas que caracterizan (entre otras cosas) en una modalidad regional de una lengua. De esta manera podemos entenderlo como esas marcas que caracterizan a un pueblo” (1999: 224).

La idea de usar la palabra *sotaque* deviene a modo de poder encontrar esas marcas que caracterizan a cada uno de los guitarristas analizados y encontrar de ese modo como ellos impregnan su sello en la interpretación del gualambao. En la experiencia profesional compartida con músicos brasileños, se escucha frecuentemente la utilización de la palabra *sotaque* para remarcar la forma que tiene un músico al tocar un género determinado, sea samba, choro o cualquier otro ritmo. Lo que nos llama la atención es el hecho de que en Argentina, según la experiencia del autor, las palabras equivalentes, estilo y acento, no se encuentran tan utilizadas como *sotaque* entre los músicos brasileños. Dubois en el diccionario de lingüística nos dice que:

El estilo que la época clásica definía como, un no sé qué, es la marca de la individualidad del sujeto en el discurso: es una noción fundamental, fuertemente ideológica, que la estilística a de perfilar hasta convertirla en un concepto operatorio y hacerla pasar de la intuición al saber (DUBOIS, 1983, p. 250).

Como podemos observar, *sotaque* y estilo están directamente relacionados. En este trabajo, elegimos la palabra *sotaque* porque expresa esa integración que existe en la frontera (y que la UNILA fomenta en su día a día como universidad de integración latinoamericana). Llevando este estandarte de integración como bandera, nos pareció sumamente interesante e importante incorporar a nuestro trabajo de investigación, escrito en lengua española, una palabra en portugués dándole no solo el sentido de integración al trabajo, si no también incorporando el mboyeré cultural que existe en fronteras con esas características.

En este trabajo comenzaremos con un estudio sobre el creador del género y luego compararemos la práctica del creador con la práctica de otros guitarristas para poder entender los diferentes *sotaques* que existen en la interpretación del gualambao.

2 RAMON AYALA: EL CREADOR

Nació con el nombre de Ramón Gumercindo Cidade, conocido como Ramón Ayala, el 10 de marzo de 1937 en Garupá, pueblo ubicado a 15Km de la ciudad de Posadas capital en la Provincia de Misiones. Es uno de los referentes más destacados del folklore argentino. Un gran declamador, cantor popular, pintor, poeta y un referente de la canción litoraleña.

Como muchas de las familias del interior del país que emigraron hacia los grandes centros urbanos, así fue la suerte de Ramon Ayala. Siendo el mayor de 5 hermanos, llegó a BsAs con su familia, buscando nuevas oportunidades. Como ellos también existía un submundo de músicos de las provincias que se juntaban para seguir cantándole a su tierra añorada.

En su adolescencia comenzó a tomar clases de guitarra con Francisco “Nenín” Alvarenga⁶. Luego de unos años de estudio con el instrumento y ya madurada su musicalidad, comienza su vida profesional en los sótanos de Radio Rivadavia, integrando la orquesta de Dalmacio Esquivel como guitarrista acompañante. Este fue uno de los motivos por el cual comenzó a relacionarse con músicos paraguayos y argentinos que difundían la música del Litoral en la ciudad, como Ramón Estigarribia, Samuel Aguayo, Félix Pérez Cardozo y José Asunción Flores, integrantes del cuarteto Santa Ana. También acompañó a Margarita Palacios, Kelo Palacios, Kintin Irala y Armando Monjes de donde se desprende uno de los primeros grupos vocales e instrumentales Sánchez/Monjes/Ayala a mediados de la década de los años 50. Con este trío Ayala recorre todo el país, ganando una de las primeras ediciones de lo que sería años más tarde uno de los festivales más importantes de la música folklórica argentina.

A finales de la década del 50, abandona el trío Sánchez/Monjes/Ayala para sumergirse de lleno y comenzar a darle forma a su propia obra, desarrollando su carrera solista como músico, pintor y escritor. En una entrevista Ramón Ayala admite que su obra

se la dedico al hombre y al paisaje, el hombre es la síntesis del paisaje. Por el transita el cobre, el magnesio, el manganeso, el silicio, todos los elementos de la tierra, la plata y el oro. Somos trozo de la tierra modelada; el mineral de la tierra. Si la gente tuviera conciencia de la dependencia de la tierra, de su emanación de la tierra, no la vendería, no la polucionaría (AYALA, 2008)⁷.

A principios de la década del 60, Ayala emprende un largo viaje por América, Europa y Asia, junto a su guitarra durante ocho largos años que lo llevaría a recorrer lugares como Tanzania, Kenia, Uganda, Chipre, Líbano, los países del golfo Pérsico, Turquía, Rumania,

⁶ Francisco Albarenga fue un compositor y multi instrumentista oriundo de Paraguay que en la década del 30 se sumó a la gran ola de músicos establecidos en Buenos Aires participando activamente como miembro de la *Agrupación Folklórica Guaraní*. En la capital porteña estudió armonía y composición con Gilardo Gilardi y creó sus más trascendentes composiciones, dedicándose al mismo tiempo a la orquestación de temas populares. Fue director de la orquesta de la *Agrupación Folklórica Guaraní* y de Radio Belgrano de Buenos Aires (información obtenida en entrevista con Ayala).

⁷ Entrevista concedida por Ramón Ayala para el suplemento “Cultura la Palabra” que se encuentra en http://www.epsapublishing.com/index.php?modulo=artistas&accion=ver_compositor&idartistas=14#5 Accedido el día 20/06/2017.

Italia, Suecia y Francia. En estos países, Ayala no solo muestra su música y poesía, sino también sus pinturas con el paisaje de su tierra.

Corrían los años 1960 y dentro mío aparecían voces que me indicaban nuevos horizontes. Ya no me conformaba el canto por el canto mismo (..) sino la manifestación de la palabra profunda y el campo social trascendental en el que el hombre anda inmerso (ORQUERA, 2016, p. 11).

En 1958, compone su primer gualambao, bajo el nombre de “A bailar el gualambao” con la intención de aportar entonces un ritmo musical particular, relacionado a esta región y específicamente a la provincia de Misiones. Se trata de un ritmo musical nuevo, vocal e instrumental. Luego crearía los gualambaos “Canto al río Uruguay”, “Alma de lapacho” y “Volver en un cuento”, entre otros.

Sus canciones fueron grabadas por músicos de todo el mundo. En Argentina, fue Mercedes Sosa la primera en difundir la obra de Ayala, pero luego se sumarían intérpretes como, Liliana Herrero, Maria Ofelia, Graciela Susana, Los Chalchaleros, Miguel Martinez, Cecilia Pahl, entre otros.

Ha recibido innumerables distinciones por su trayectoria como el premio UNESCO para el Desarrollo de la Cultura (1990), mención Primer Regional del NEA, otorgado por el Ministerio de Educación y Cultura por la creación del ritmo “Gualambao” (1995), premio Música Popular Argentina, otorgado por la Biblioteca Nacional en Buenos Aires (1997), premio Unicornio de Oro, UPCN, en la ciudad de La Plata (2000) y doctor honoris causa, otorgado por la UNAM (Universidad Nacional de Misiones) (2013).

En la actualidad, está radicado en BsAs, siguiendo en actividad como músico, pintor y escritor, dando recitales por todo el país, como también presentando libros y pinturas.

Figura 3 - Ramon Ayala interpretando El Mensú (archivo Casa de las Américas)



En este trabajo, nos vemos en la obligación de citar una reflexión de Ayala para poder así, de alguna manera, acercarnos al pensamiento profundo que tenía el creador del gualambao:

El pensar que los poderosos, más allá del manejo empresarial de fábricas, armamentos y aviones, propician el estallido de la guerra, con cipayos en gobiernos títeres, es lamentable. Pero lo decepcionante es saber que todo ello se fundamenta en la avaricia y la codicia, en el logro de ganancias fabulosas a costa de la muerte de inocentes niños y soldados, rezando luego en las iglesias sordas. Estas convicciones desde temprano me llevaron a vislumbrar en otras concepciones humanas una forma de vivir más justa. Una sociedad en la que el hombre fuera de verdad digno, crecido en la felicidad que da el amor y saberse respetado y bueno. Una sociedad de bonanza, no un valle de lágrimas, una sociedad más cerca de Dios, no un diablo del asedio y la explotación solapada del hombre (ORQUERA, 2016, p. 23-24).

2.1 SOTAQUE AYALIANO

La guitarra de Ramón Ayala ha transitado la mayoría de los géneros folclóricos argentinos⁸. De ella se pueden escuchar Zamba, Rasguido Doble, Chamamé, hasta milonga pampeana entre otros.

Dado este variopinto de ritmos musicales argentinos, el foco de trabajo que asumimos en este capítulo se centrará fundamentalmente en el estudio de la manera en que Ramón Ayala, creador del género, coloca su propio “*sotaque*” a la interpretación guitarrista del mismo.

Realizar un trabajo sobre el “*sotaque*” guitarrístico en el Gualambao no es tarea fácil, siendo su bibliografía escasa o casi inexistente, lo que requiere una investigación basada en entrevistas, discográfica y documentales.

Al ver y escuchar la cantidad de posibilidades de “*sotaques*” que compone la interpretación guitarrística de Ramón Ayala, específicamente en el gualambao y que en el desarrollo de su obra se ha ido modificando, hemos seleccionado el “*sotaque*” que Ayala crea y utiliza en su acompañamiento rasgueado y/o punteado.

Elegimos como documento el disco que lleva de nombre “Donde la selva y el río” (2008). Considerando que este tiene un resultado sonoro que otros trabajos de Ayala, y de esta manera facilita considerablemente el proceso de transcripción para luego corroborar la información extraída con entrevistas al autor y a músicos dedicados a este repertorio.

A continuación analizaremos algunos aspectos técnicos de acompañamientos en la mano derecha basándonos en el trabajo de análisis sobre el rasgueo de chacarera donde Octavio Taján (2016), por medio de la audición, la ejecución y transcripción, analiza grabaciones de chacareras, teniendo en cuenta saberes previos que fueron sistematizados⁹.

⁸ Según algunas definiciones “Folklore” sólo es aquella expresión cultural que reúne los requisitos de ser anónima, popular y tradicional, en Argentina folklore o música folklórica es la música popular y tradicional de autor conocido, inspirada en ritmos y estilos característicos de las culturas provinciales, mayormente de raíces indígenas.

⁹ Según Octavio Taján, “en su 'Análisis del Rasgueo' su objetivo es el análisis y la descripción de las características estructurales y performáticas del rasgueo de la chacarera en la guitarra, a través de un estudio comparativo de sus diferentes modos de ejecución”. (2016, pag1).

En la música argentina, ya sea folclórica o no, existen particularidades que hacen que cada género tenga su característica propia. Una de las características está en la forma de llevar el ritmo (patrón básico de acompañamiento) con la mano derecha, que en español lo denominamos “rasgueo” y en portugués “levada”¹⁰. Cada uno de estos patrones básicos nos dan con exactitud el tipo de ritmo que vamos a acompañar, y a la vez nos ubica geográficamente sobre la región de donde pertenece el género abordado.

El rasgueo en gran cantidad de géneros folclóricos argentinos imita lo que el bombo realiza entre el parche de cuero (graves) y aro de madera (agudos). A partir de este pensamiento se dividen los golpes “graves” y “agudos” de la mano derecha, sistematizando de esta forma los ataques que se realizarán hacia arriba o hacia abajo, con “pulgar” (p) o con dedos, índice, medio y anular (i m a). Otra opción es el chasquido siendo este un golpe seco contra las cuerdas más agudas del instrumento, dejando sonar solamente los armónicos de esas cuerdas.

En el rasgueo del gualambao encontraremos una distribución de golpes, graves, medio-agudos y agudos, como en los otros géneros musicales argentinos, y también su propio chasquido, que hace que este género tenga su propio carácter.

Para un mejor entendimiento sobre su acompañamiento a continuación desarrolle un análisis de distintos acompañamientos, en bloque y arpegiado, tratando de desglosar al máximo su frase rítmica.

Ejemplo 2 - Equivalencias rítmicas a partir del compás de 12/8

a)



b)



¹⁰ Se utiliza este término en música popular para saber cómo se conducirá el ritmo del género a interpretar. En cuanto la levada se aplica a todos los patrones de acompañamiento, el rasgueo se restringe a patrones que incluyan esta forma específica de acompañamiento.

c)



d)



El ejemplo 2 nos muestra cuatro formas de pensar la frase rítmica del gualambao. Su creador Ramón Ayala dice que:

el gualambao está formado por dos ritmos de polca encadenados por una permanente síncopa que le confiere una fisonomía particular. Es el único ritmo en Latinoamérica que se escribe con armadura de clave de 12 X 8, es decir que cada compás posee 12 corcheas distribuidas en 4 tiempos (AYALA, 2008)¹¹

Existen también otras variantes de su forma ya que el guitarrista Jorge Cardozo comenzó a difundirlo en 6/8 dividiendo el compás de 12/8 en dos, para de esta manera llegar a un mejor entendimiento de su métrica y distribución de altura, más clara que en el 12/8 de Ramón Ayala. De esta manera mostramos en el ejemplo 2 una equivalencia entre el 12/8 y el 6/4 como también del 6/8 y el 3/4. Ya que creemos de suma importancia tener en claro estos conceptos de equivalencias antes de continuar el estudio de los patrones rítmicos.

Podemos observar en el ejemplo 2a y b, la relación que mantienen estos dos compases entre sí. El 12/8 es un compás compuesto dividido en 4 tiempos de negras con puntillo, con una subdivisión ternaria, dando a cada tiempo 3 corcheas. En el 6/4 también estamos hablando de compás compuesto pero a diferencia del 12/8, su división está dada por blanca con puntillo y la subdivisión por negras, seis en su totalidad.

Existe una equivalencia entre estos dos compases que se da por la cantidad de corcheas que nos muestra su estructura global ya que los dos tienen un total de 12. La diferencia es que en 6/4 la subdivisión de corchea es binaria en cuanto que en el 12/8 la subdivisión es ternaria.

En el ejemplo 2c y d, también se da la misma equivalencia entre ellos, ya que el 6/8, tomando en cuenta el número de corcheas por pulso, tiene subdivisión ternaria y el 3/4 subdivisión binaria.

¹¹ Entrevista concedida por Ramon Ayala para el suplemento “Cultura la Palabra” que se encuentra en http://www.epsapublishing.com/index.php?modulo=artistas&accion=ver_compositor&idartistas=14#5 Accedido el día 20/06/2017.

Esta polirritmia entre el 3/4 y el 6/8 existe en casi toda la extensión del territorio sudamericano y centroamericano, considerándola parte de la cultura latinoamericana ya que la mayoría de los ritmos presentan estas variantes rítmicas en sus características estructurales.

Algunos ejemplos son la zamacueca, el festejo peruano, el joropo venezolano, la cueca chilena, el son huasteco mexicano, la guajira cubana, el albazo en Ecuador, la cueca boliviana, la chacarera y la zamba argentina y la polka paraguaya, entre otros.

Al hablar de polirritmia nos referimos a la yuxtaposición de dos métricas diferentes, en este caso, y como ya citamos anteriormente, se da entre el 6/8 y el 3/4 o el 12/8 y el 6/4.

Esta clase de superposición métrica, según algunas teorías, ha sido consecuencia de la llegada de música africana y la practicada por los españoles e indígenas, que se fusionaron con la llegada de los esclavos africanos embarcados en dicho continente, desembarcados en Cuba, luego trasladados a Panamá y por último repartidos y llevados a Perú, Argentina y Uruguay.

En el blog “Música Latinoamericana”, se habla de la llegada de los africanos y cómo se produce una síntesis cultural:

a diferencia de otros lugares, los grupos de esclavos que llegaron a Perú eran criollos de las Antillas y miembros de distintas culturas africanas, lo que generó un doble proceso de mestizaje y síntesis cultural. Por un lado entre los mismos africanos y luego entre esclavos, españoles e indígenas. Los sectores populares de la población (mayormente negros) generaron una transformación a partir de las distintas tradiciones musicales dando como resultado una síntesis que ya no se puede identificar como española, africana, ni indígena¹².

A continuación, en el ejemplo 3, mostramos la frase rítmica básica del gualambao en 12/8 y marcamos los golpes fijos o estructurales que dan el sonido de gualambao. Para poder clasificarlos, se han utilizado líneas horizontales que señalan los golpes fijos de su rasgueo, que dividen al patrón básico en registros graves y agudos. Estas notas señaladas son las de mayor importancia para el ritmo de gualambao.

Las notas entre paréntesis son aquellas que hacen parte del esqueleto rítmico pero no tienen la misma importancia como las anteriores y a las que llamaremos pequeñas variaciones del patrón básico ornamentado.

Ejemplo 3 - Golpes fijos o estructurales del gualambao



Graves

Agudos

¹² Contenido obtenido en el blog “Música Latinoamericana”, <http://musicaslatinoamericanas.blogspot.com/p/musicas-de-bolivia.html>, accedido en 1 de julio 2017.

2.1.1 El rasgueo

Este tipo de técnica es utilizada para acompañar la voz u otros instrumentos, produciendo un vínculo estrecho entre la armonía (acordes) y el ritmo. Este tipo de acompañamiento es desarrollado con dedos o con algún tipo de mediador (púa y/o paleta)¹³.

Existe una historia sobre esta técnica, comentada en el libro “Ritmo y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay” de Jorge Cardozo:

Es sorprendente constatar que durante los periodos renacentistas y barrocos los rasgueos no solo formaban parte del aprendizaje integral de la guitarra sino que eran obligados desde sus inicios. En cambio la guitarra culta dejó de cultivarlos en periodos posteriores habida cuenta de los pocos ejemplos que han llegado hasta hoy. No podría afirmarse con certeza los motivos del abandono durante el siglo XIX, aunque sí en el XX. Tras una época en que la guitarra permanece relegada sin gozar de los favores de ejecutantes y compositores, reaparece en España con auge creciente en manos de guitarristas académicos que, obsesionados por marcar distancias con la guitarra popular (que jamás dejó de rasguear), ignoran, reniegan y hasta prohíben su enseñanza en los conservatorios (CARDOZO, 2006, p. 26-27).

En el ejemplo 4a, a continuación, mostraremos el patrón básico del rasgueo, exactamente como Ramón Ayala lo ejecuta en el instrumento. Seguidamente presentamos un compás en 12/8, ejemplo 4b, con su respectiva subdivisión y sin marcar registro tímbrico para dejar más claro donde se ubica cada uno de los golpes del rasgueo que encontramos en el ejemplo 4a.

En el ejemplo 4c, dividimos el patrón básico en dos compases: el primero es de 3/4 y el siguiente es de 6/8. Estos últimos corresponden a la forma de anotación que proponemos en este trabajo, pensando la frase rítmica y el patrón rítmico básico como la suma de estos dos compases donde la polirritmia convive horizontal y verticalmente.

Esta forma de rasgueo contiene, como las otras especies musicales, un tipo de chasquido particular que, a diferencia de otras especies musicales, no tiene el mismo ataque. Ramón Ayala y Juan Falú denominan esta forma de rasgueo como “tingada”, que lo desarrollaremos a continuación.

Ejemplo 4 – Análisis detallado del rasgueo básico utilizado por Ramón Ayala y comparaciones con distintas organizaciones métricas

a)

¹³ Se denomina púa y/o paleta a una pequeña pieza de escaso grosor y generalmente de forma triangular que se utiliza para algunos instrumentos de cuerdas pulsada.

b)



c)



En el ejemplo 4a, podemos observar, como hemos citado anteriormente, el esquema básico del rasgueo en el gualambao desarrollado por Ramón Ayala.

Existen tres planos o registros diferentes, grave, medio-agudo y agudo. Las direcciones en la que se tienen que mover la mano derecha están dadas por las flechas que aparecen al costado de las notas.

En el registro grave encontramos tres negras que son los golpes obligatorios del ritmo.

El primer pulso está en registro grave, y es atacado por los dedos (a-m-i) que pulsan las cuerdas bordonas (6, 5 y 4) de arriba hacia abajo en forma de abanico. Este golpe abanicado es producido por los dedos que se deslizan sobre las bordonas de forma escalonada, es decir que primero ataca el anular luego el medio y por último el indicador.

En el segundo grupo de negras la flecha nos indica un ataque desde abajo hacia arriba con pulso acentuado, este se ejecuta con el dedo pulgar (p). Golpeando con la uña las mismas tres cuerdas (4, 5 y 6) que el primer golpe, pero con diferente distribución de las cuerdas.

Generalmente los rasgueados que llevan el pulgar hacia arriba en el registro grave son pensados para que no produzcan el mismo peso que tendrían cuando están direccionados hacia abajo, ya que de este modo no estaría tan marcado el golpe.

Este pensamiento nace de las especies musicales que incorporan la guitarra al pensamiento del bombo y donde este segundo golpe no llevaría la acentuación del primero o del tercero. Ejemplo la chacarera y la zamba entre otros.

El tercer grupo de negras es atacado de la misma forma que el primero de arriba hacia abajo y siempre con los dedos (a-m-i), pero a diferencia del primer golpe, la mano derecha no atacará en forma de abanico, sino más cerrada y sin tanta separación entre los dedos, moviendo más las primeras falanges para darle sonoridad a las cuerdas con un golpe más seco y acentuado.

A continuación, en el registro medio-agudo, nos encontramos con un grupo de corcheas, que según el tipo de andamiento, será rasgueo o punteado, estará en silencio o ligada al tercer grupo de negras.

En el ejemplo 4a, este grupo de corcheas es abordado con un golpe seco que apaga la sonoridad de las cuerdas, pero enfatiza el sonido que produce el golpe de las uñas al tomar contactos con las cuerdas. En este golpe la mano derecha se dirige de frente hacia las cuerdas. A diferencia de los otros golpes donde la mano derecha se desplaza desde arriba hacia abajo o viceversa, la mano se desplaza desde fuera hacia dentro, dejando caer los dedos hacia las tres cuerdas (4, 3 y 2). Este tipo de “silencio” es muy común en las especies del litoral al contrario de las especies del noroeste que solo tienen chasquido en sus cuerdas agudas.

En el registro agudo, encontramos en el primer y segundo golpe dos grupos de negras que son abordadas por los dedos anular y medio (a-m). Estos generalmente se utilizan de relleno para los golpes principales que se encuentran en el registro grave y no son necesarios para la comprensión del ritmo auditivamente.

La mano derecha viene abierta en forma de abanico desde el primer tiempo en registro grave, y aprovechando la inercia hacia abajo que es producido por el golpe anterior. Los dedos anular y medio (a-m) atacan las cuerdas pegados entre si, dando un golpe a las tres primeras cuerdas (1, 2 y 3) y dejando sonar las notas del acorde sin propagar demasiado el sonido. Podríamos decir que no llega a tener el valor entero de una negra. El segundo golpe agudo se ejecuta con la misma intensidad y los mismos dedos.

2.1.2 Chasquido o tingada

El último golpe que nos queda analizar del rasgueo básico, generalmente lo podríamos llamar “chasquido”, pero existe una diferencia entre el chasquido que las especies del noroeste realizan y el que realizamos en el gualambao.

El chasquido es un golpe percusivo donde la mano derecha hace un recorrido desde arriba hacia abajo golpeando con las uñas de los dedos (a-m-i) para dejar vibrando las cuerdas agudas y apagando con la palma de la mano las bordonas, cuerdas (6, 5 y 4). Es decir que realiza un movimiento contrario con la mano, dividiendo la misma en dos, palma y dedos. Los dedos golpean dirigiéndose hacia afuera mientras que la palma se mueve hacia adentro para apagar el golpe de los dedos.

La tingada viene de una jerga popular que es asociada a una práctica regional de un juego de niños. El mismo en la región es denominado como juego del hoyo, hoyo bolita o tinga y cuarta. Consiste en meter las canicas en tres hoyos previamente dispuestos para poder ganarlas de los contrincantes. De este modo el que más canicas junte se las llevara a casa y obtendrá el título de ganador.

Para poder tirar la canica se realiza un movimiento con la mano que involucra dos o tres dedos, dependiendo la técnica del jugador. Se impulsa con fuerza o no tanta dependiendo la distancia hacia donde tiene que llegar la misma. Este se realiza moviendo en forma de látigo las dos primeras falanges de los dedos indicador y medio (i-m) y el resto de la mano queda firme sin movimiento ya que podría entorpecer la puntería hacia donde es dirigida la canica.

Este mismo movimiento es realizado en el último golpe que tenemos en registro agudo en el ejemplo 3. Es por eso que no podemos llamarlo chasquido ya que no tiene la misma sonoridad.

El golpe realizado se lo denomina Tingada ya que realiza el mismo movimiento que describimos anteriormente, en el juego de canicas, dejando sonar muy suave las cuerdas agudas.

Quiero aclarar la importancia a tomar en cuenta a la hora de transmitir ciertos conocimientos sobre la música popular de raíz folclórica, como es el caso del gualambao. Ya que la partitura es solo un documento que nos acerca un poco a lo que los intérpretes o sus creadores realizan o realizaron, pero no podrá transmitirnos con exactitud lo que se genera dentro de la obra, ya que lo que da verdadero sentido a la obra son los elementos más sutiles que por medio de las transcripciones se hace difícil de transmitir.

2.1.3 Patrón básico punteado

El punteado es otra de las formas de acompañamiento para voz o para otro instrumento que ha sido utilizado como práctica en todas partes del mundo y que se remonta a tiempos antiguos en el ambiente de la música popular y en la música culta.

Existe una tradición del punteado para la guitarra, documentada en testimonios literarios y en tablaturas escritas en cifra, que nos permite saber que los punteos se hacían con los dedos, sin ningún tipo de mediador.

En América Latina está comprobado que un gran porcentaje de guitarristas usa este recurso para acompañar a cantantes de diversos estilos.

A continuación presentaremos otra de las formas que Ayala ha desarrollado para acompañar el gualambao.

A diferencia del rasgueo, esta variación nos da un sonido más claro, permitiendo que las notas sean distribuidas en los acordes de diferente manera a la que el rasgueo nos tiene acostumbrado. En el rasgueo, por su forma de ejecución, es más difícil controlar exactamente las cuerdas que van sonar al tocar un acorde. Por eso su armonía se da más triádica, construyéndose en bloque y generalmente no permitiendo notas al aire.

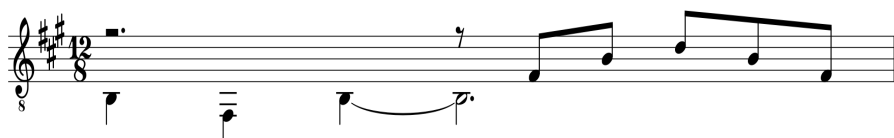
El acompañamiento punteado nos permite desarrollar una suerte de contrapunto para acompañar una melodía y esto hace que los acordes sumen notas de tensión o embellecimiento, que en el rasgueo se hace más difícil por su especificidad técnica.

El uso de tensiones o embellecimientos en la obra de Ramón Ayala está reservado más a la construcción melódica que a la estructura de los acordes que forman la armonía. Esa es la razón que nos permitirá desarrollar un acompañamiento punteado con notas que pertenezcan no solo a las triadas básicas de la estructura armónica y así poder desarrollar una armonía más rica en recursos.

A continuación mostramos en el ejemplo 5a un compás de acompañamiento punteado, tal cual como lo desarrolla Ayala y seguido en el ejemplo 4b, la división del compás de 12/8 en nuestra propuesta de 3/4 y 6/8.

Ejemplo 5 - Patrón básico arpegiado

a)



b)

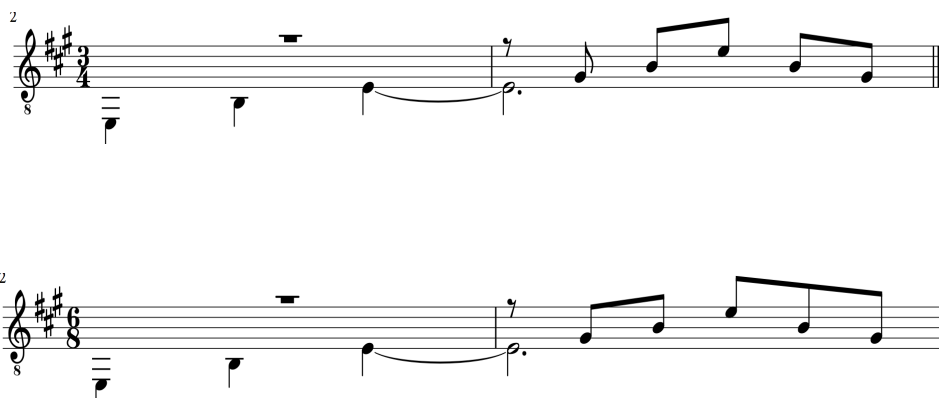


Como podemos observar en el ejemplo 5, la distribución de las notas nos da otra forma de pensar el acompañamiento en 12/8. Podríamos pensar el patrón rítmico como un compás de 3/4 y otro de 6/8, a diferencia como lo presenta Ramón Ayala. Jorge Cardozo en su libro “ritmos y formas musicales de argentina, Paraguay y Uruguay” nos ofrece otras posibilidades:

[El gualambao] es de tipo birrítmico (6/8-3/4) como la mayoría de las especies musicales americanas. Sin embargo, su característica más notable radica en que su unidad rítmica de acompañamiento no consume un compás – como todas las demás excepto el *bossa nova* – sino dos. Su rasgueo es, por lo tanto, único. Existe también, como en el caso de la *milonga* o la *chamarrita*, un arpeggio exclusivo como acompañamiento (CARDOZO, 2006, p. 359).

A continuación mostramos la forma de anotación que realiza Jorge Cardozo al arpeggio básico del gualambao.

Ejemplo 6 - Forma de escritura según Jorge Cardozo



Fuente: CARDOZO, 2006

Creemos importante presentar y comparar la forma que Cardozo plantea la escrita del arpeggio básico en el gualambao, ya que es una forma de ver que simplifica la gramática musical y el entendimiento del mismo para su divulgación, tanto en instituciones o de transmisión oral como se ha divulgado gran cantidad de la música popular.

Como podemos observar, Cardozo no modifica la forma básica que Ayala le dio al crear del género, si no que divide la clave rítmica en dos compases, justificando un “mejor entendimiento” de esta manera. Este es un gran punto de discusión entre muchos de los intérpretes del gualambao, dejando en claro que todo parte del *sotaque* que Ayala le dio a su propia obra. Y a partir de esta base como cada uno partiendo de la propuesta de Ayala le dio su propia personalidad a su interpretación.

3 LA RENOVACIÓN: HACIA UNA INTERPRETACIÓN PERSONAL

Diego Rolón y Matías Arriazu, son dos de los guitarristas más destacados de la escena musical argentina: Rolón introdujo la guitarra de siete cuerdas y Arriazu la de ocho al repertorio folklórico. Ellos comparten un pensamiento moderno con respecto a la música tradicional, reflejado en sus producciones artísticas, pero, a su vez, comparten también una admiración especial por los sonidos litoraleños que esta región les proporcionó de pequeños, un “mboyeré sonoro”¹⁴, fruto de todas las variantes culturales que conviven en la región y construyen día a día su propia identidad.

Cada uno de ellos ha desarrollado su propio estilo musical o *sotaque*, logrando desenvolver una identidad musical, característica muy deseada en la música popular. Nuestro objetivo es descubrir y entender los elementos que estos guitarristas utilizan para construir su propia identidad dentro del gualambao.

3.1 SIETE CUERDAS MODERNIZADORAS

Diego Rolón guitarrista, compositor, arreglador, productor y dibujante. Ha sido el precursor de la guitarra de siete cuerdas dentro de la música folclórica argentina. En una entrevista realizada con Rolón para este trabajo, nos ha contado cómo introdujo ese formato de guitarra en su universo musical y en el de la música argentina:

Hacia tiempo que como productor, escuchaba que había un estorbe entre la percusión, pero sobre todo con los cueros que tenían una cualidad armónica en los graves que no se aprovechaba con la presencia del bajo, desaprovechando la dulzura que los cueros le dan a los graves, para mí. Por eso elegí la de siete. Yo venía tocando guitarrón y guitarra, cuando agarro la de siete veo que tengo un intermedio y de esta forma puedo usar el *sustain* de las notas largas del bombo. (información verbal)¹⁵

Su versatilidad como instrumentista, la amplitud de su mirada como arreglador y su extenso conocimiento de la música argentina, lo han llevado a participar en proyectos de grandes compositores como, Chango Nieto, Chango Farias Gomez, Moris, Divididos, Jaime Torres, Chango Spasiuk, Liliana Herrero, Arbolito, Antonio Birabent, Dolores Solá, Gustavo Santaolalla, Fernando Cabrera y Lidia Borda, entre otros.

3.1.1 Rolón y el gualambao

A Rolón no le es extraño ni ajeno el gualambao. Desde su niñez, escuchó anécdotas, leyendas, historia y guitarreadas en primera persona del gran Ramón Ayala;

Ramón es un genio, todo el reconocimiento que está teniendo ahora es fruto de su lucha perseverante como artista y la capacidad de desenvolver, y muy bien, las

¹⁴ Mboyeré: Palabra guaraní que significa, mezcla de dos cosas sin orden aparente o que se le da el orden que uno quiere darle.

¹⁵ Entrevista concedida por ROLÓN, Diego. **Entrevista** [marzo. 2018]. Entrevistador: Sebastián Pereyra. Buenos Aires, 2018. La entrevista se encuentra entera en el pendrive anexo a este trabajo en el archivo .mp3 de nombre “ROLON”.

distintas disciplinas: literatura, pintura, poesía y música. Sus letras son el paisaje de esa región y, en el gualambao, logró desenvolver y describir todo lo que es esta parte de argentina en una sola cosa (información verbal)¹⁶.

Con el objetivo de ilustrar aspectos importantes del *sotaque* particular de Diego Rolón, a continuación analizaremos partes de la canción de Ramón Ayala “Alma de Lapacho” a partir de una transcripción realizada para este trabajo. Elegimos la versión arreglada por Rolón del disco “Litoral” de la cantante Liliana Herrero, centrando la atención en la nueva estética que Rolón le dio al gualambao, como productor arreglador e intérprete.

Sobre la interpretación Rolón piensa que “el intérprete aggiorna el mensaje y trae de nuevo aquello que está interpretando con un lenguaje aveces moderno” (Rolón, 2018).

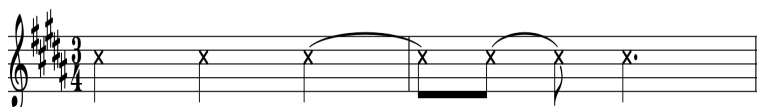
En el primer ejemplo que veremos, Rolón ha resguardado algunos puntos característicos que hacen al reconocimiento de la especie, pero, al mismo tiempo, ha incorporado nuevas ideas que la renueva, aportando su propio *sotaque* y así, dándole al gualambao una característica estética que hasta este momento nadie había incursionado.

Como hemos expuesto en el capítulo anterior, existen cuatro maneras de concebir el gualambao desde una perspectiva métrica: en compás de 12/8, 6/8, 6/4 o 3/4.

El arreglo de Rolón podría caer en cualquiera de las cuatro indicaciones de compás. De hecho Rolón en una de las entrevistas realizadas para este trabajo, admite que el gualambao puede ser pensado en 6/4, 12/8 o 6/8, pero también admite que por una cuestión de entendimiento con el resto de los músicos, le era más práctico pensarlo y escribirlo en 3/4.

Podría haber sido tranquilamente un 6/4 ya que la frase rítmica de la percusión parece un 4+2, como las claves de la música afro que son 3+2 o 2+3. También puede ser que sea 12/8, ya que según Ramón así lo originó. Pero, cuando me junté con los músicos decidí pensar todo el arreglo en 3/4 y a todos nos pareció más fácil de entender la clave, que son tres negras, la última última del primer compás ligada a la primer corchea del siguiente compás silenciando el tiempo fuerte y acentuando el contratiempo (información verbal)¹⁷

Ejemplo 7 - Clave de gualambao según Rolón



En los ejemplos abajo, exponemos las cuatro posibilidades de escritura que nos brinda el arreglo. Cualquiera de estas podría ser utilizada para escribir el gualambao, entonces podemos decir que cada intérprete o arreglador puede elegir como lo quiere abordar tanto para su propio entendimiento como para el resto de los instrumentista que participen de un proyecto.

16 Entrevista concedida por ROLÓN, Diego. **Entrevista** [marzo. 2018]. Entrevistador: Sebastián Pereyra. Buenos Aires, 2018. La entrevista se encuentra entera en el pendrive anexo a este trabajo en el archivo .mp3 de nombre “ROLON”.

17 Ibid.

Ejemplo 8a- Pensamiento Ayaliano

12/8

B7M C#m D#m B7M

C#m D#m E/11#

Ejemplo 8b- Variación de Jorge Cardozo

6/8

B7M C#m D#m B7M

C#m D#m E/11#

Ejemplo 8c- Variación Propuesta en el trabajo

6/4

B7M C#m D#m B7M

C#m D#m E/11#

Ejemplo 8d- Variación Diego Rolón

3/4

B7M C#m D#m B7M

C#m D#m E/11#

Durante el periodo de recolección de datos para este trabajo hemos escuchado todas las discusiones posibles con respecto a esta problemática que presenta el gualambao en su indicación de compás. Hasta la cantora Cecilia Pahl confeso haber tenido discusiones con los músicos de su proyecto, para poder colocar una indicación de compás que les sea clara a todos. De este modo, podemos pensar que se abre otro interrogante más en la construcción del gualambao y a su vez también se abren mas posibilidades de pensar la especie.

3.1.2 Forma arpegiada simple: una influencia pop

Según Rolón, la idea inspiradora del arpegio básico de su arreglo no vino de los discos de Ayala, ni tampoco de algunos de los músicos del litoral, pero la derivó de la escucha de el tema “Last dance” del disco First Touch del guitarrista Dominic Miller¹⁸, fruto de su curiosidad musical, como nos comenta en la siguiente cita:

Lo que yo siempre hice, fue ir por los caminos laterales de donde andaban los músicos y en esa época todo el mundo estaba preocupado por lo que hacía Scofield y nadie conocía a Miller. Mucha gente creía que todo lo que hice con Liliana venía del minimalismo. Indirectamente podemos escuchar Satie, pero, nada que ver, todo venía de la idea del pop, y esto es pop (información verbal)¹⁹.

Otro punto importante para la construcción del arpegio básico fue el acercamiento a la guitarra de 7 cuerdas. Rolón modificó la afinación de la guitarra, bajándole un semitono a la tercera cuerda, dejándola en Fa#. Por este motivo, la afinación, desde su séptima hacia la primera, fue Si-Mi-La-Re-Fa#-Si-Mi. Esta modificación le ha permitido desarrollar el arpegio en una posición favorable al instrumento y a la sonoridad que estaba buscando.

Para Rolón fue todo un descubrimiento las siete cuerdas:

Yo venia usando guitarra y guitarrón o guitarra barítono (que tiene la afinación Si-Fa#-Si-La-Mi-Si) y, saliendo de grabar la música para una película con la plata que cobré, vi en una casa de música una guitarra de siete cuerdas. Entonces dije, si le desafino la tercer cuerda a Fa#, tengo en la misma guitarra una guitarra y un guitarrón (información verbal)²⁰.

3.1.3 Idea básica encubierta

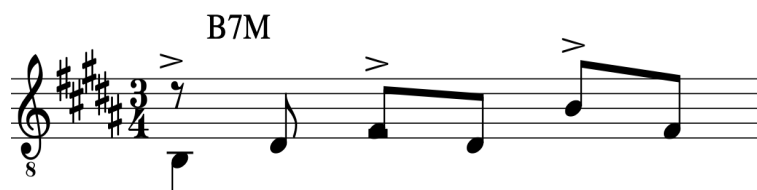
El primero punteado nos muestra una variación del original, desarrollado por Ayala. Aquí Rolón, como podemos observar, mantiene la misma relación de bajos, tónica, quinta, tónica octavada, por medio de la acentuación de la mano derecha.

18 Dominic Miller es un músico, compositor y productor argentino, nacido en Hurlingham, provincia de Buenos Aires, en 1960. Es uno de los referentes de la música pop en el mundo. A sido guitarrista de Sting durante gran parte de su carrera.

19 Entrevista concedida por ROLÓN, Diego. **Entrevista** [marzo. 2018]. Entrevistador: Sebastián Pereyra. Buenos Aires, 2018. La entrevista se encuentra entera en el pendrive anexo a este trabajo en el archivo .mp3 de nombre “ROLON”.

20 Ibid.

Ejemplo 9a- Primera mitad del arpeggio básico Diego Rolón



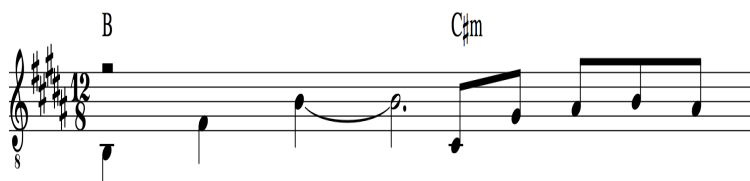
Al escuchar atentamente la grabación podemos percibir esta relación de una manera más encubierta y no tan directa, ya que rellena en su interior con notas del acorde, marcadas con paréntesis en el ejemplo, produciendo una sonoridad distinta a la original.

En el siguiente compás encontramos los pulsos restantes con un nuevo acorde desarrollado, donde se acentúa la corchea del medio en el tercer pulso y la primera en el cuarto, de esta manera manteniendo el patrón original por medio de los acentos.

Ejemplo 9b- segunda mitad arpeggio básico Diego Rolón



Ejemplo 9c-Forma original Ramón Ayala.



En la imagen a continuación, presentamos los dos últimos compases de la parte “A” que nos devolverán a la tónica y nos marcarán el fin de la sección. Es en este acorde de dominante que Rolón enfatiza con más fuerza la presencia del gualambao, marcando las dos primeras notas sin rellenos en el medio. El resultado es un patrón de acompañamiento formado por la fórmula original propuesta por Ayala en su primer mitad seguida del modelo de arpeggio desarrollado en los compases anteriores.

Ejemplo 10- Final de sección A, citación a forma original de Ramón Ayala



3.1.4 Un *groove* folklórico: la importancia del *swing*

A seguir en la parte B, Rolón nos presenta un colorido diferente en el acompañamiento.

Ejemplo 11- Groove de la sección B, Diego Rolón



En el ejemplo 11, podemos observar un cambio significativo en el desarrollo de la sección B. Rolón invierte los graves y agudos de todos los acordes con respecto al acompañamiento básico del gualambao, pensando la sección como un *groove*.

Esta forma de acompañamiento produce una sensación básicamente rítmica, lo que permite una simplificación de la parte armónica. Por eso vemos una estructura armónica triádica y, en ocasiones, cuatriádica, siempre con las notas básicas que forman los acordes.

Este tratamiento rítmico da un quiebre a lo que veníamos escuchando en la sección A, y, al mismo tiempo, hace una referencia directa a la forma rasgueada que Ayala le daba a su acompañamiento original del gualambao; i.e., Rolón reemplaza los golpes de la mano derecha con acordes en bloque.

Rolón modifica la primer mitad de la sección, donde el ritmo armónico es lento y estable, manteniendo un mismo acorde durante cuatro compases. El aprovecha este momento para construir una nueva sonoridad, utilizando el lento movimiento armónico para crear una idea rítmica basada en un patrón simétrico, el *groove*. Este es un ejemplo claro del sotaque de Rolón que, por medio de la modificación de elementos básicos de la especie, coloca su propia estética.

De esta manera, Rolón modifica y renueva el rasgueo o la forma de tocar en bloque los acordes, dándole un rasgo característico que creemos aparece a partir de su experiencia y formación musical.

Con respecto a su formación musical, Rolón nos cuenta:

mi formación musical fue una fuerte influencia rockera y también de otras músicas, por supuesto, pero el rock fue mi primera formación, Crimson, Yes, Hendrix, etc. Escuchaba todo eso y así aprendí a tocar la guitarra. El folclore se respiraba en la casa de los abuelos, donde Ayala pasaba días compartiendo charlas, pero, en ese

momento, no era consciente de la influencia que ese entorno inconscientemente me brindaba (información verbal)²¹.

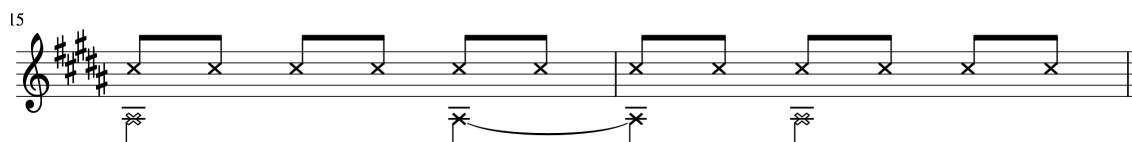
3.1.5 Parte C, el regreso a la frontera

En la parte C, y última del tema, Rolón deconstruye el gualambao rítmicamente dándole una visión personal al arreglo.

Esta parte lo he pensado como un gran contrapunto armonizado. Nada del otro mundo, pero desconstruí la idea de gualambao y quise llevarlo más para la galopa y un sonido más brasileño. En definitiva, eso es el gualambao: una mezcla de todo lo que pasa en esa frontera (información verbal)²²

En esta parte del arreglo, Rolón realiza una marcación constante en los bajos, dividiendo la frase rítmica en tres partes iguales de dos tiempos cada una.

Ejemplo 12 - Frase rítmica



Como observamos en el ejemplo 5a, los bajos dividen la frase en tres partes iguales con subdivisión simple, contradiciendo la fórmula de compás y generando así una hemiola²³. Aquí es donde nosotros creemos que el arreglo nos lleva a una sensación de compás binario. La subdivisión es de cuatro corcheas por cada blanca, generando una sensación rítmica de 3 compases de 2/4 que se transforma en el motivo rítmico desarrollado por Rolón en toda la sección C.

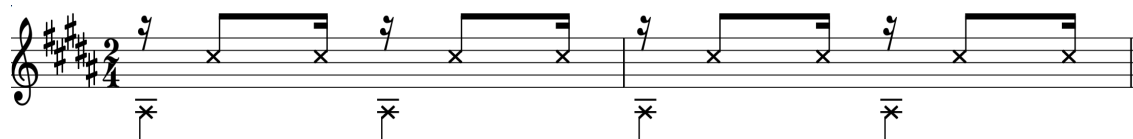
Existen dos puntos importantes que Rolón remarca en la idea que lo lleva a construir este tipo de acompañamiento. Por un lado, y como él cita anteriormente, la influencia de la música brasileña, no sólo en él, como músico, sino también en el gualambao, como especie de una región que comparte culturas diversas con sus vecinos (Brasil y Paraguay). Cuando Rolón menciona una sonoridad más brasileña, de alguna forma se refiere al acompañamiento que la guitarra realiza en el samba canción, samba choro y samba de breque. En el patrón rítmico básico de estas tres formas de samba, existe una conducción de negras en los bajos cuya subdivisión es de cuatro semicorcheas por pulso.

21 Entrevista concedida por ROLÓN, Diego. **Entrevista** [marzo. 2018]. Entrevistador: Sebastián Pereyra. Buenos Aires, 2018. La entrevista se encuentra entera en el pendrive anexo a este trabajo en el archivo .mp3 de nombre "ROLON".

22 Ibid.

23 El término hemiola supone la imposición de un patrón rítmico que sugiere una fórmula de compás distinta de la indicación de compás que se encuentra en la pieza.

Ejemplo 13a - Patrón Básico del samba canción, choro y breque

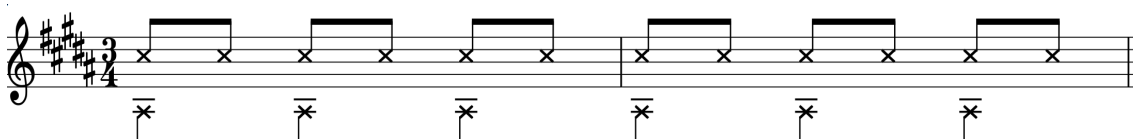


Fuente: SOUZA, 2010: 46.

El segundo punto importante que lleva a Rolón a construir este acompañamiento está relacionado con la conducción de bajos. Creemos que el ha adaptado los bajos del samba y otras especies de estructura rítmica similar para que convivan con la subdivisión de corcheas que existe en la música argentina.

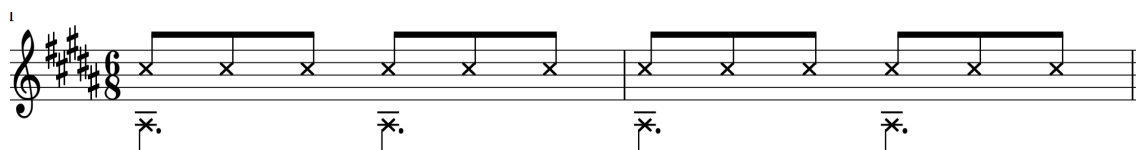
Los ejemplos a continuación nos muestran la subdivisión en dos indicaciones diferentes típicas de la música folclórica Argentina.

Ejemplo 13b- Subdivisiones en 3/4 de la música folclórica argentina



Fuente: Ibid., 48.

Ejemplo 13c-Subdivisión en 6/8 de la música folclórica argentina



Fuente: Ibid., 49.

El ejemplo 13a pertenece a la primera parte de la sección, que mantiene más relación con la música brasileña, y el ejemplo 13b nos muestra un patrón rítmico con una relación más cercana a la música argentina, aunque todavía siga manteniendo esa sensación de compás binario. Estos dos ejemplos son el resultado de la convivencia entre la música brasileña y argentina, dando el origen al patrón de acompañamiento básico de la sección C.

24 Entrevista concedida por ROLÓN, Cacho. **Entrevista** [marzo. 2018]. Entrevistador: Sebastián Pereyra. Buenos Aires, 2018. La entrevista se encuentra entera en el pendrive anexo a este trabajo en el archivo .mp3 de nombre “ROLON”.

4 OCHO CUERDAS: AMPLIANDO EL UNIVERSO ARMÓNICO DEL GUALAMBAO

Matias Arriazu está entre los guitarristas de ocho cuerdas más importantes de la música popular argentina, dueño de una técnica impecable y una forma de pensar los arreglos muy particular.

Ha trabajado al lado de artistas tan importantes para la música de su país, como , Teresa Parodi, Liliana Herrero, Juan Falú, Ernesto Snajer, Tiki Cantero, Cecilia Phal, entre otros. También ha trabajado al lado de grandes músicos brasileños de la talla de Egberto Gismonti, Alexandre Kramer, Graziela Vitti, Yamandu Costa, entre otros.

4.1 Un discurso renovado

Los ejemplos que mostraremos a continuación pertenecen a otra composición de Ramon Ayala, llamada “ Amanecer en misiones”. La versión que elegimos para desarrollar en este trabajo se encuentra en el disco “Corochire” de la cantora Misionera Cecilia Phal.

Matias Arriazu ha sido el responsable por todos los arreglos del disco, volcando su conocimiento y dándole de esta manera un aire renovador y una mirada más contemporánea a la obra de Ayala.

El ejemplo 15 muestra el primer compás del gualambao, en el podemos observar la forma arpegiada de acompañamiento que sería la base rítmica de todo el arreglo.

El arpegio mantiene la esencia del gualambao, ya que si no fuera de esta manera estaríamos hablando de otra especie.

Lo que nos llama la atención de este arreglo, es la particularidad que Arriazu tiene para abordar el arpegio, dándole un nuevo significado y llevando la obra hacia un universo modal del cual Arriazu hizo su propio sello²⁵.

En una de las entrevistas realiza para este trabajo, Arriazu nos comenta sobre el arpegio y la concepción armónica que le ha dado al arreglo:

“Al arpeggiar llevé el arreglo a un plano mas modal, o más impresionista de alguna manera. Si uno quiere ser mas geográfico en lo que estás haciendo, como cuando quieres tocar un chamamé los rasgueas, de esta forma se marca la geografía dentro de la obra. Pero si quieres hacerlo mas canción tienes que abrirlo, el arpegio es una posibilidad y la armonía es otra. En el plano de la canción, la armonía es una forma de hacerla más grande y así transformarlo en algo más universal”(información verbal)²⁶.

25 Según Arriazu cuando se refiere a término “modal” no esta dirigido a los modos gregorianos, si no que se refiere a la utilización de acordes de modos paralelos para enriquecer las posibilidades armónicas.

26 Entrevista concedida por ARRIAZU, Matias. **Entrevista** [junio. 2017]. Entrevistador: Sebastian Pereyra. Buenos Aires, 2018. La entrevista se encuentra entera en el pendrive anexo a este trabajo en el archivo .mp3 de nombre “ARRIAZU”.

Ejemplo 15 - Abertura Rítmica y Armonía



Como podemos observar en el ejemplo 15 arriba, Arriazu mantiene la idea original, acentuando las notas que nos mantiene dentro de la clave de gualambao, modificando su tratamiento armónico.

Ya no existe la relación de bajos tónica, quinta, tónica octavada, la cambia por un solo bajo (tercera del acorde), pero acentúa dentro de su idea de arpeggio (novena y quinta) para completar los pulsos fuertes que marcan el andamiento básico. De esta forma queda una relación de (tercera, novena, quinta), propio del *sotaque* estilístico armónico de Arriazu.

Según su concepto sobre las inversiones de acordes, Arriazu nos comenta:

La inversión ya transforma el tema, ella siempre es más blanda que en estado fundamental que lo hace más tierra, lo otro lo transforma en agua, mas litoral, por eso esta bueno el uso de las inversiones. Saca esa cosa pura de la tónica que tiene el litoral. (información verbal)²⁷.

De esta manera podemos escuchar una nueva sonoridad en el gualambao, ya que la acentuación de Arriazu se da en la relación de (tercera, novena, quinta) suavizando el efecto de tónica o creando otra sonoridad a la cual veníamos acostumbrados y metiéndonos en un nuevo “universo modal”, como propone Arriazu.

Ejemplo 16- distintas estructuras armónicas



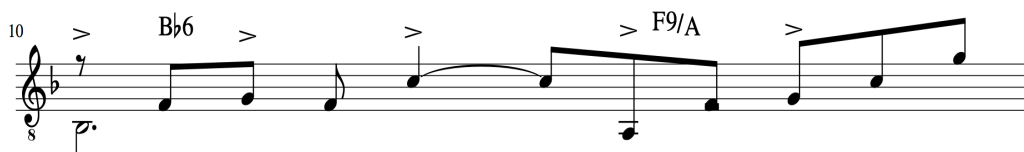
El ejemplo 16. muestra el segundo acorde que encontramos en la sección A, (compás 9 del arreglo). Se trata de un acorde de IV grado mayor, lidio.

Arriazu trata el acorde de manera distinta, sacando la (3ra) y colocando la (6ta), produciendo una sonoridad más rica en disonancias, y acrecentándose dentro del universo modal.

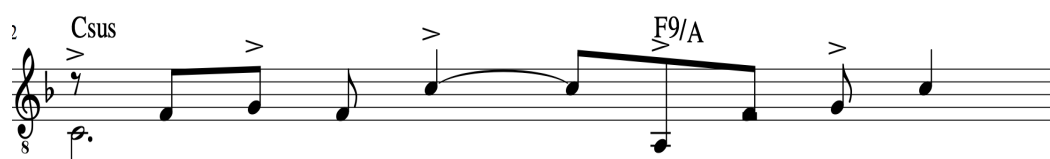
²⁷ Entrevista concedida por ARRIAZU, Matias. **Entrevista** [junio. 2017]. Entrevistador: Sebastián Pereyra. Buenos Aires, 2017. La entrevista se encuentra entera en el pendrive anexo a este trabajo en el archivo .mp3 de nombre “ARRIAZU”.

Ejemplo 17- Dos acordes por compás

a)



b)



Los ejemplos arriba muestran cómo Arriazu reparte dos acordes en un mismo compás.

Observando los dos ejemplos, tienen casi las mismas características. Lo único que cambia en cada uno de ellos, son los acordes de partida, Bb6 y Csus, dándole una continuación rítmica a su idea original, pero modificando los bajos, colocando uno por cada acorde como el cambio armónico lo exige.

Arriazu divide el acorde en dos partes iguales, 6 corcheas para cada acorde, uniéndose por medio de una nota en común, produciendo una sensación de retraso a la entrada del segundo acorde, F9/A. Siendo la nota común un DO o nota pedal, importante en toda la primera sección, que a su vez es la novena de Bb6 y a su vez la quinta de F9/A.

Este tipo de tratamiento estético es muy utilizado en técnicas de arreglo y sobre todo en el estudio de la improvisación en música popular, donde se planifica un cambio de acorde a partir de notas en común o notas guías.

En el ejemplo 17b. Arriazu repite exactamente el mismo proceso, colocando una nota en común para los dos acordes (DO) ubicada en el registro agudo o soprano. Por medio de este proceso la tónica del dominante (Csus), es conducida hacia la 5ta del acorde de tónica (F9/A). repitiendo la misma fórmula en los dos ejemplos.

Para disfrazar el movimiento que escucharemos si estos acordes estarían en estado fundamental, Arriazu realiza una inversión en el acorde de tónica o de llegada F9/A y cambia la 3ra del dominante por su 4ta, Csus, dejando de esta manera al dominante suspendido. Esta configuración de acordes hace que el movimiento de los bajos, desde el acorde dominante hacia el de tónica, sea conducido por salto de 3ra y no por 5ta, produciendo una sonoridad más blanda, a la cual Arriazu cita anteriormente.

Otro punto importante es la elección del tipo de dominante que utiliza, siendo este un acorde con 4ta suspendida²⁸. Sustituyendo el dominante tradicional que es usado por Ayala en la versión original.

Este dominante suspendido es construido sin tercera (E) y sin séptima (Bb). Qué son las notas que definen el acorde, la tercera nos hace escuchar la jerarquía del acorde (mayor-menor) y la séptima su función (dominante-tónica). A partir de esto podemos ver como Arriazu profundiza su pensamiento modal en pos de una sonoridad renovada y más contemporánea con su época.

4.1.1 Una sonoridad modal

Ejemplos 18- Universo Modal

a)

b)

²⁸ Según Tatiana Castro Mejía en su tesis de grado “EL PIANO EN LA SECCIÓN RÍTMICA”: Acorde en esencia con una estructura por terceras, donde el tercer grado del acorde es reemplazado por el cuarto grado. Esta sonoridad comienza a ser muy utilizada a partir de 1960, y uno de los primeros en utilizarla fue: Herbie Hancock (1940) pianista de jazz. (2007, pag 16).

Ramón Ayala en muchas de sus entrevistas cuenta que uno de sus inspiradores a la hora de componer fue Debussy, según Ayala el gualambao es construido a partir de su relación con la obra de este compositor.

Yo encuentro en la música de Debussy una diversidad gigante de sonidos que los traduzco a colores y es la misma diversidad que encuentro cuando escucho el monte (selva) su grujir, el canto de los pájaros y el sonido del agua, todo esto me lo dio su música (información verbal)²⁹.

Ayala compone muchas cosas sin un conocimiento teórico sólo guiándose por lo que la música le sugiere emocionalmente, es por eso que muchas de sus obras tienen giros armónicos que no escuchamos en otras especies folclóricas argentinas.

Las obras que están hechas para esta tierra, como el gualambao, se hicieron en un estado de conciencia que me produce la magia maravillosa de esta selva exuberante, sus aves y los hombres que la habitan (información verbal)³⁰.

A partir de ese puntapié inicial, Arriazu experimenta al máximo el universo modal que Ayala le ofrece en su obra. Por eso creemos que esto queda reflejado principalmente en la parte B de este arreglo, donde el centro tonal se modifica primero apoyándose en su 4to grado Lidio (el Bb) para luego desarrollar, en un corto periodo, el 3er grado de la tonalidad de Fa menor, el Ab Mayor.

El ejemplo 19a. muestra los primeros compases de la parte B. En la versión original se extiende el dominante durante los cuatro compases sin ningún tipo de variación estructural evidente, al contrario de lo que pasa en la versión de Arriazu.

En su arreglo Arriazu escoge una nota del acorde de Fa mayor y la va desplazando cromáticamente en cada uno de los tres primeros compases. Estas notas no fueron elegidas al azar ya que cada una de ellas cumple una función fundamental dentro del acorde.

Comenzando en un F7sus, como podemos observar en el ejemplo arriba, adiciona la nota Sib que es la cuarta suspendida del acorde, configurándolo como sus4.

Ejemplo 19a- otros tratamientos de acorde dominante

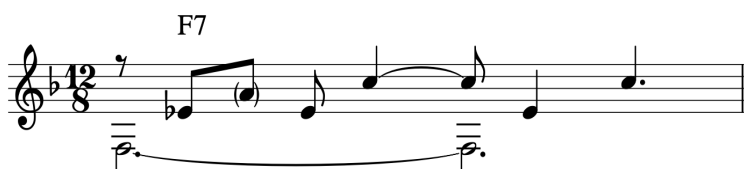


²⁹Entrevista concedida por AYALA, Ramón. **Entrevista** [junio. 2017]. Entrevistador: Sebastián Pereyra. Buenos Aires, 2017. La entrevista se encuentra entera en el pendrive anexo a este trabajo en el archivo .mp3 de nombre "AYALA".

³⁰ Ibid.

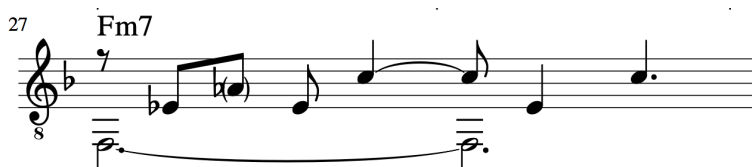
En el segundo compás, aparece la tercera del acorde (La). Aquí es donde el acorde queda configurado como un dominante que nos conducirá hacia un nuevo centro tonal, Bb mayor modo lidio de Fa Mayor donde hasta ahora estaba centrada la tonalidad.

Ejemplo 19b- volviendo a la estructura original



En el tercer compás Arriazu utiliza un recurso de la armonía moderna que se conoce como intercambio modal³¹. Como podemos ver, coloca la tercera menor del dominante, convirtiendo al mismo en un Fa menor, tomándolo prestado del modo eólico. De esta manera, abre otra posibilidad armónica que enriquece el arreglo, volviendo a profundizar mas en el universo modal, dándole un matiz importante al discurso musical que atraviesa la obra en ese momento.

Ejemplo 19c- utilizando empréstitos



4.1.1.2 Mismo acorde, distintos colores

Por último en el cuarto compás, también mueve la voz de soprano cromáticamente y configurando los tres acordes de distinta manera F_{sus}, F[#]4 y F7. Lo interesante de estos tres acordes, es la ausencia de la tercera, siendo esta nota, la que nos mostraría la jerarquía del acorde (mayor-menor). Pero para compensar la falta de tercera, Arriazu mantiene en los tres la séptima nota de cada uno, dando de esta manera la confirmación funcional del acorde como dominante.

Ejemplo 20- moviendo el soprano

³¹ El intercambio modal: consiste en la utilización de acordes de modos paralelos para enriquecer las posibilidades armónicas.

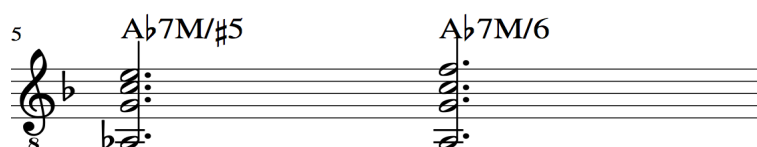


El ejemplo 20, nos muestra el momento en que la obra desarrolla una tonización de un nuevo centro tonal, de esta manera podemos decir que la versión original da suficientes posibilidades para que el intérprete coloque su propia estética.

Al comienzo tenemos (Bbm) seguido por (Eb7) esta es una relación de (ii-V) que nos conduce hacia un acorde de reposo, el (Ab Mayor). Este movimiento no es propio del arreglo de Arriazu, sino que ya está presente en Ayala y como pensó su obra. Lo que nuevamente nos llama la atención es como Arriazu le da un nuevo significado al acorde de reposo: él realiza un intercambio modal, tomando prestado el 3er grado mayor de la escala menor armónica o melódica de Fa menor (AbM). Por eso el acorde queda configurado de 5ta aumentada Ab7M/5#.

A continuación, dentro del mismo compás pensándolo como otra posibilidad, ya que en el ejemplo n° 17 vemos como el aborda dos acordes distintos por compás, aquí Arriazu realiza lo contrario, modificando el acorde con la variación dentro de un mismo compás.

Ejemplo 21- dos sonoridades del mismo acorde en un solo compás



En el ejemplo 21, realiza un movimiento ascendente por semitono desde la nota Mi (5ta aumentada) hacia la nota Fa que se transforma en 6ta del mismo acorde, dándole una nueva configuración al acorde y transformando al mismo en (Ab7M/6), un acorde existe en las tres tonalidades menores: antigua, armónica y melódica. De esta manera podemos ver como Arriazu juega con las posibilidades que da el intercambio modal dentro de un mismo compás, para no quedar estático en una sola sonoridad y dándole un nuevo significado al acorde.

Como podemos observar y citado anteriormente, Arriazu nos abre otras posibilidades para pensar en el momento de arreglar o componer un gualambao. El nos presenta un abanico de posibilidades armónicas que hasta ahora no tenían participación alguna en la especie y que

a partir de su pensamiento modal podemos ver y analizar las formas de aplicación de la armonía funcional moderna. Arriazu no piensa el arreglo tan rítmicamente como Rolón, colocándolo en un plano donde el empréstamo modal, embellecimientos melódicos y notas pedales son el punto de partida para desarrollar su propio *sotaque* interpretativo dentro del arreglo de Amanecer en Misiones.

Conclusiones

El desarrollo del presente trabajo posibilitó el análisis y estudio de algunos recursos técnicos y musicales que caracterizan a el *sotaque* de diferentes intérpretes en el gualambao, tomando como referencia guitarristas de tres generaciones distintas, Ramón Ayala, Diego Rolón y Matías Arriazu. La investigación nos permitió entender distintas formas de concebir el gualambao, tanto en la concepción de nuevos arreglos así como también en su construcción compositiva, contribuyendo con el proceso de folklorización del género.

Se han analizado transcripciones para demostrar las conexiones que los artistas más jóvenes tienen con la especie en su forma tradicional y cómo, a partir del desarrollo e introducción de nuevas herramientas ajenas al gualambao, logran una relectura modernizadora. Además, a fin de intentar comprender los puntos de vista de los intérpretes, fueron realizadas entrevistas donde discutimos sobre sus formas de concebir la armonía, el ritmo, el acompañamiento y los arreglos en el género.

A partir de lo expuesto anteriormente podemos destacar la importancia que ha tenido esta investigación para su autor por haber posibilitado la construcción de un pensamiento crítico sobre la forma tradicional del género y las maneras dialógicas posibles entre tradición y modernidad. Tomando en cuenta la escasez de trabajos de investigación sobre el gualambao, esperamos que este estudio sirva como punto de partida, estimulando investigadores e interesados en el gualambao a estudiar el género para que este, eventualmente, reciba la atención merecida dentro de la música folklórica argentina.

De esta manera, el trabajo puede ser de gran aporte para el estudio de los distintos acompañamientos y variaciones rítmicas de la mano derecha, en la forma rasgada o arpegiada, que su creador y los distintos intérpretes de esta nueva especie han desarrollado desde su comienzo y de las diferentes variantes que los nuevos intérpretes, a partir de su propio *sotaque*, han incorporado en la interpretación del mismo, demostrando así la posibilidad de introducir materiales externos a futuros arreglos o composiciones.

En lo personal, la investigación abrió nuevas interrogantes que pueden ser el puntapié de futuras investigaciones, profundizando en el conocimiento de las variadas formas que este ritmo ha logrado construir a partir de su creación, en su construcción armónica, rítmica y/o en sus variadas indicaciones de compases, por ejemplo: cuáles son las condiciones que legitiman

un género y cómo se construye? Qué conexiones existen con otras especies latinoamericanas de influencias africanas? Como las experiencias de su creador influenciaron en la creación de l género?

Al comenzar con la investigación, nos vimos en la necesidad de recolectar información a partir de entrevistas a los protagonistas. De esta manera, hemos comparado nuestros análisis y transcripciones con lo que los intérpretes nos han contado sobre el desarrollo de sus obras: desde cómo fue concebido el género, hasta cómo fue el tratamiento de sus arreglos posteriores. Por consiguiente, creemos que los resultados generados en la investigación han sido de gran aporte para la construcción del género, permitiendo la padronización de las distintas formas de acompañamiento en el gualambao.

Esperamos que los análisis que hemos realizado del *sotaque* del creador, Ramón Ayala, su forma particular de elaborar la base rítmica y armónica del gualambao, sirvan como punto de partida para todo aquel músico e intérprete que quiera introducirse en el género para conocer de forma general cómo se toca un gualambao y cómo puede ser su estructura para futuras composiciones.

Con el gualambao se pone en discusión las indicaciones de compás. Ayala decide encerrar su clave en un compás de 12/8 pero, como vimos en el trabajo, existen otras formas rítmicas que también generan el mismo resultado (6/4, 6/8, y 3/4). Por eso creemos que el gualambao permite que sus intérpretes adecuen la organización rítmica de acuerdo con sus propias necesidades prácticas, sean técnicas o musicales.

Diego Rolón aportó una visión centrada principalmente en la rítmica, desarrollando formas que eran totalmente ajenas al género y, fusionando estilos que venían de su propia historia musical, como el rock y el pop, entre otros. De esta manera, Rolón introduce como arpeggio de la primera parte del arreglo de “Amanecer en misiones” una idea sacada de un disco totalmente distante al folclore argentino, pero que él supo y pudo adaptar para construir la parte A de su arreglo. Luego vemos cómo él introduce un *groove* en la parte B, desafiando aún más la construcción que Ayala había pensado para el gualambao y modificando quizás de una manera radical su acompañamiento.

Por último, donde más vemos la convivencia musical con la geografía de la región, es en la última parte del arreglo. Es aquí donde Rolón produce la convivencia musical de los tres países que habitan la frontera, la idea fundamental de Ayala para la construcción de la especie. En esta parte, Rolón hace sonar, en una sola forma de acompañamiento, *levadas* brasileñas, argentinas y paraguayas, creando así una forma de acompañamiento que se basa en el choro y en la galopa - esta última muy tocada y desarrollada tanto en Misiones, Argentina, y que sería una variación de la polka paraguaya.

Matías Arriazu puso en escena una estética relacionada a una construcción armónica más compleja y fundamentalmente propia, renovando y cambiando la que venía explorando Ayala en el transcurso de los años. Arriazu construye una nueva forma de interpretación a partir de la introducción de nuevas herramientas para la construcción de los acordes, generando una sonoridad totalmente distinta a la que Ayala y Rolón han desarrollado. Como se observa en el arpeggio básico construido para su arreglo, él modifica la relación de bajos que hasta ese momento, Ayala y Rolón venían repitiendo y desarrollando. También comienza a colocar más disonancias dentro de la construcción armónica, modificando la sonoridad de los acordes y realizando enlaces entre acordes por notas en común e inversiones para que los cambios de acordes sean cercanos y no por saltos alejados entre ellos, suavizando las relaciones cromáticas. También Arriazu realiza empréstitos de un acorde dentro de un mismo compás, como observamos en el ejemplo nº 20, siguiendo una línea estética que el género hasta ese momento no había experimentado y, de esta manera, introduciendo su propio *sotaque* al gualambao.

A partir de lo expuesto anteriormente, podemos observar como el gualambao deja en evidencia una libertad estética. Permite introducir herramientas externas al género y dándole a sus intérpretes, como a sus futuros compositores, la posibilidad de desarrollar su propio *sotaque*.

BIBLIOGRAFÍA

ARRIAZU, Matias. **Entrevista** [junio. 2017]. Entrevistador: Sebastián Pereyra. Buenos Aires, 2017. Anexo 2 de este trabajo, archivo .mp3 de nombre “ARRIAZU”.

AYALA, Ramón. **Entrevista** [junio. 2017]. Entrevistador: Sebastián Pereyra. Buenos Aires, 2017. Anexo 2 de este trabajo, archivo .mp3 de nombre “AYALA”.

AYALA, Ramón. **Donde la selva y el río**. Int: Ramón Ayala. Buenos Aires Argentina, EPSA Music SA. 1999 CD duración 52 minutos.

BERNAL, Cacho. **Entrevista** [jul. 2017]. Entrevistador: Sebastián Pereyra. Posadas, 2017. Anexo 2 de este trabajo, archivo .mp3 de nombre “BERNAL”.

CAMARA Jr., Joaquim Mattoso. **Diccionario de lingüística e Gramática**. 20. ed. Petrópolis: Vozes. 1999.

CARDOZO, Jorge. **Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay**. Posadas: Editorial Universitaria, 2006.

CASTRO MEJIA, Tatiana. **El piano en la sección rítmica: parte activa dentro de una improvisación colectiva**. Bogotá, 2007. N° de páginas, 53f. Proyecto de grado. Pontificia Universidad Javeriana Facultad de Artes.

DI BENEDETTO, Hernán. **El festejo: ritmo afro peruano**. Músicas latinoamericanas.[blog internet]. Accedido el día 20/06/2017. Disponible en <http://musicaslatinoamericanas.blogspot.com/p/musicas-de-bolivia.html>

DUBOIS, Jean et al. **Diccionario de lingüística**. Tra. Federico Pessoa de Barrios et al. 15. de. São Paulo: Cultrix, 2007.

DUBOIS, Jean et al. **Diccionario de lingüística** Tra. Ines Ortega y Antonio Domínguez. Madrid: Alianza Editorial, 1983: 250.

EZQUENAZI, Lena; LOPEZ, Marcos. **Ramon Ayala, La Película**. Producción de Lena Ezquenazi, Dirección Marcos Lopez. Misiones, Argentina 2013. Duración 63 minutos.

HERRERO, Liliana. **Litoral**. Int: Liliana Herrero. Buenos Aires Argentina, El club del disco 2005 CD doble duración 85 minutos.

LAURITTO, Maria Eugenia. **El gualambao, una aproximación al género musical**. In: Revista de la III jornadas de Educación artística, ediciones FEPAL. Pag. 2.

NETTL, Bruno. **Música folclórica y tradicional de los continentes occidentales**. Madrid: Alianza editorial, 1985.

MARTINEZ, Claudia Regina. **El río suena, apuntes sobre chamamé**. Producción Calma cine, Dirección Claudia Regina Martinez. Corrientes, Argentina 2010. Duración 88 min.

MILLER, Dominic. **First Touch**. Int: Dominic Miller. USA, EarthBeat 1995 CD duración 36 minutos.

ORQUERA, Fabiola. **Paisaje social, trayectoria artística e identidad política: el caso Ramón Ayala**. Argentina, Instituto Superior de Estudios Sociales – CONICET, 2016. Disponible en: <<http://www7.tau.ac.il/ojs/index.php/eial/article/view/1396>>. Acceso en: 10/05/2018.

PAHL, Cecilia. **Corochire**. Int: Cecilia Pahl. Buenos Aires Argentina, Los años luz 2010 CD duración 32 minutos.

PERALTA, Oscar. **Caracterización del gualambao, música de la triple frontera, Misiones/Argentina**. N° de páginas 82f. Tesis de grado en Licenciatura en Música, orientación composición. Instituto Superior de Música Facultad de Humanidades y ciencias Universidad Nacional del Litoral, 2013.

SOUZA, Rogério. Curso de samba: Teoría/ conhecimento/Levadas/ Frases/ Exemplos/ exercícios para violão. In: FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA POPULAR. Curitiba, 2010, pag 01-129.

TAJAN, Octavio. *El rasgueo de la chacarera en la guitarra. Análisis de sus rasgos estructurales y de estilos*. In: VIII JORNADAS DE INVESTIGACIÓN EN DISCIPLINAS ARTÍSTICAS Y PROYECTUALES(JIDAP). Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, 2016, pág 01-10.

VIGINI, Raúl. **En busca de... Ramón Ayala artista**. Entrevista concedida por Ramon Ayala para el suplemento “Cultura la Palabra” que se encuentra en http://www.epsapublishing.com/index.php?modulo=artistas&accion=ver_compositor&idartistas=14#5 Accedido el día 20/06/2017

ANEXO 1 -TRANSCRIPCIONES

Alma de lapacho

transcripción: Prereyra Sebastian M.

Arreglo: Diego Rolón

Ramón Ayala

8 B7M C#m D#m B

5 C#m D#m E/11#

9 D#m Dm6

13 C#m F#7

17 B6 % % %

21 G#m

25 D#m

29 E C#7

33 F#7/#11 Em6

37 B7M C#m D#m B

41 C#m D#m E/11#

45 D#m Dm6

49 C#m F#7

53 B6 % % %

57 Bm Em

61 A7 D

65 Bm Em

69 E7 % A %

73 F7 %

Detailed description: This is a musical score for guitar, spanning measures 41 to 73. The key signature is E major (four sharps: F#, C#, G#, D#) and the time signature is 8/8. The score is written for a single melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The chords are indicated above the staff. The melody consists of eighth and quarter notes, often beamed together. The bass line provides a steady accompaniment with eighth and quarter notes. There are three measures of rests marked with a percentage sign (%). The score ends with a double bar line at measure 73.

Amanecer en Misiones

Transcripcion: Pereyra Sebastian M.

Arreglo Matias Arriazu

Ramon Ayala

12/8

8

F9/A

%

3 1. 2. 3 Bb6

8

5 F9/A

8

7 F9/A

8

9 Bb6

8

11 Gm11

8

13 Bb6

8

15 F9/A

8

17 F9/A

8

19 Bb6

8

Bb6

Csus

F9/A

C/Bb

Bbm6

%

Bb6

F9/A

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Amanecer en Misiones'. The score is written for a single melodic line in 12/8 time, using a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The music is divided into measures, with some measures containing a '3' indicating a triplet. Chord symbols are placed above the staff to indicate the harmonic structure: F9/A, Bb6, Gm11, Csus, C/Bb, and Bbm6. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, as well as dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The piece concludes with a double bar line.

21 Gm11 Bbm6

23 F9/A %

25 F7sus F7

27 Fm7 F7sus F7#4 F7

29 Bbm6 Bbm6

31 Bbm7 Eb7

33 Bm7 Eb7

35 Ab7M/#5 Ab7M/6 Csus4

37 Ab9/C Db/F

39 Csus4 C9+/b13

41 Interludio
Aire de huayno

43 F9/A %

45 Bb6 Bb6 F9/A

47 Gm11 Csus F9/A

49 Bb6 Csus C/Bb

51 F9/A Bbm6

53 F9/A %

55 Bb6 Bb6 F9/A

57 Gm11 Bbm6

59 F9/A F9/A

61 Ab9/C Csus

63 F9/A Eb7M/G

The musical score is written for guitar in standard notation. It consists of 11 staves, each containing two measures of music. The key signature has one flat (Bb). The time signature is 4/4. The notation includes various chords (F9/A, Bb6, Gm11, Csus, C/Bb, Bbm6, Ab9/C, Eb7M/G) and melodic lines with eighth and sixteenth notes. Bar lines are present at the end of each measure. A percentage sign (%) appears at the start of measures 43 and 53. The page number 55 is in the top right corner.

65 F9/A Eb7M/G

8

67 F9/A %

8

69 F9/A %

8

ANEXO 2 – Audios de las Entrevistas y audio de las canciones.

Archivo “Ayala”: Entrevista realizada por el autor a Ramón Ayala el día 8 de junio de 2017 en Buenos Aires, Argentina. Duración 1:18 hs.

Archivo “Bernal”: Entrevista realizada por el autor a Cacho Bernal el día 20 de mayo de 2017 en La Plata, Argentina. Duración 59 min.

Archivo “Rolón”: Entrevista realizada por el autor a Diego Rolón el día 15 de marzo de 2018 en La Plata, Argentina. Duración 2:21 hs.

Archivo “Arriazu 1” y “Arriazu 2”: Entrevista realizada por el autor a Matías Arriazu el día 16 y 17 de agosto de 2017 en Buenos Aires, Argentina. Duración 1:45 hs, 12 min respectivamente

Archivo “Alma de Lapacho” del disco **Litoral**, de la cantora Liliana Herrero

Archivo “Amanecer en misiones”: del disco **Corochire**, de la cantora Cecilia Pahl.